

## フランシス・ボンジュ：オブジュ (objet) の詩学

### ー ジャコメッティ論から詩作品「窓」(La Fenêtre) へ ー

横道 朝子

はじめに

フランシス・ボンジュの画家論『現代絵画のアトリエ』(*L'Atelier Contemporain*, 1977) にはピカソ、ブラック、フォートリエなど 20 世紀を代表する芸術家についての論考が多数収められている。ボンジュは『物の味方』(*Le Parti Pris des Choses*, 1942) の成功によってこれらの芸術家と知己を得たわけだが、これらの論考は 1940 年代以降の詩人の詩学に彼らを与えた影響の大きさを知る上で重要な資料である。というのも、それらの多くは芸術家についての単なる考察であるというよりはむしろ、詩人自身の詩論となっているからだ。例えば、前回の考察<sup>(1)</sup> で取り上げたジャコメッティ論では、ボンジュはこの彫刻家の創作について語りながら、彼が 1940 年以降試みていた新しい詩の形式について述べているのである。前回はこの論考の読解・分析を通して詩人の新しい詩学について考察したが、それが実際の詩作品においてどのように展開されるのかを考察することができなかった。そこで本稿では詩論にも詩作品にもあられる語をキーワードに、詩論 (= projet) と詩作品 (= réalisation) の間に橋をかけることを目的とする。そのキーワードとは“fantôme”という語である。この語はジャコメッティの人物像を表現するために用いられた語であるが (fantôme impérieux)、ほぼ同時期に完成された詩作品「窓」(La Fenêtre, 1929-1953) においても、対象である窓がやはり“fantôme”という語で表現されるのである (fantôme immobilier)。この二つの“fantôme”によって、ジャコメッティ論と詩作品に接点を見出したい。

## ＊

作品「窓」の初版は 1955 年にパリの John Devoluy 書店からピエール・シャルボニエによる 2 枚のドライポイントを伴ったかたちで出版された。現在は『大作品集』(Le Grand Recueil) の第三巻『断片集』(Pièces, 1961) に収録されている。作品は「主題の前の変奏」“Variations avant thème”、「詩」“Poème”、「パラフレーズと詩」“Paraphrase et poésie”の三部から構成される。これらの執筆時期は「主題の前の変奏」と「詩」が 1929 年 1 月から 5 月にかけて、最終部の「パラフレーズと詩」が 1953 年 1 月であり、先の二つから最終部の執筆時期の間には 20 年以上の隔たりがあることになる<sup>(2)</sup>。

作品を構成するこれら三つの部分では、各部に付された音楽用語を思わせる表現（「主題の前の変奏」「詩」「パラフレーズと詩」）が示すように、それぞれ位相の違うエクリチュールが互いに関連しながら展開していく。すなわち、「主題の前の変奏」では、窓という対象によって喚起された様々な要素が断片的に並置され、続く第二部でこれらの要素がアレクサンドランの、歌曲(Poème)とも言うべき韻律を備えた詩へと結晶する。そして、続く「パラフレーズ」（歌曲を下敷きとした幻想曲・混成曲）としての第三部では「詩」についての説明的解釈が続き、さらにそのパラフレーズから生まれた詩(poésie)が作品を締めくくるのである。すなわち、「窓」においては詩の生成が三つの過程によって示されているのであるが、生成過程を提示する方法として 1940 年代に詩人が採用した「詩的日記」と呼ばれる、作品の創作過程を提示する作品とは大きく異なり、一つ一つの表現から作品の構成まで詩人の強い関与が見られる<sup>(3)</sup>。

詩人の関与は作品の視覚的な構成においても見られる。第二部ではわずか 10 行ほどの詩句がページの中央に配置され、白いページに黒い詩句によって窓が穿たれているように見える (P. p.45)。作品の外観が対象物の存在様態を呈するという特徴は、『物の味方』に収録された作品に多く見られるものであり、<sup>マテリアリスム</sup>物質主義の詩人としてのボンジュの一側面を端的に示すものであろう。例えば『物の味方』収録の「たばこ」(La cigarette, 1935) では、きっちりと配列された

詩句が箱に詰められたタバコのように見えるし (ÆC.p.19)、「牡蠣」(L'huître, 1926-1929) では作品を構成する三つの部分が、牡蠣の殻・身・真珠の大きさと比例するボリュームを持つ詩句で構成されていたことを思い起こそう。この特徴は「窓」と同年代の作品群においても見られる。『断片集』の「新しい蜘蛛」(La nouvelle araignée, 1954-1957)では、作品中に Tiret (ー) が多用され、それが 蛛の糸・巣のように見える (P. pp.197-200)。「ツバメ」(Les hirondelles, 1951-1956)でも同様に多用された Tiret がツバメの飛ぶ軌跡のように見える (P. pp.189-196)。

# 1. Fantôme = Atténuation au possible

さて、この作品「窓」において考察のキーワードである “fantôme” という表現があらわれるのは第一部「主題の前の変奏曲」の第三連においてである。以下に挙げるのは冒頭部分である。

## VARIATIONS AVANT THÈME

Harem nombreux du jour  
Humiliant tribut  
Niches au ciel vouées  
à raison d'un millier par rues.

Ô préposées aux cieux  
avec vos tabliers.  
Bleues contusions  
Ecchymoses.

Fantômes immobiliers.

Appareils du faux-jour  
et de l'imparfaite réflexion.

Foyers d'ardeurs  
de flammes froides.  
Nouvel âtre.

Atténuation au possible des murs.  
(P. pp. 41-42)

このように第一部はマラルメの「窓」(Les Fenêtres)を彷彿とさせるような窓の女性化(féminisation)から始まる<sup>(4)</sup>。外から建物を見ると壁面に多く穿たれた対象が「光のハーレムに住む女たち」のように見える(第一連)。そして一つ一つに焦点を合わせると、それは「空に向かって立っているエプロン姿の召使」である。窓に映る蒼空は、召使の「青あざ」だ(第二連)。しかし、対象の女性化はここでいったん中断し、それは「不動産の幽霊」(第三連)、「照明器具」(第四連)、「暖炉」(第五連)、「壁が可能な限り薄くなっていくこと」(第六連)というように、次々と異なった要素で描かれていく。第一部全体を通して、対象についてのこのような断片的な描写が続くが、この冒頭部の使用語彙に注目すると、その多くが太陽・光・蒼空のイメージを喚起する語であり、一つの語彙場(champ lexical)を形成していることがわかる。その中で、問題の第三連(Fantômes immobiliers)と、同じく一行の詩句でできた第六連(Atténuation au possible des murs)は極めて異質な要素であるといえよう。この異質な二つの詩句は互いに呼応し、「不動産の幽霊」=「壁が可能な限り薄くなっていくこと」という他の詩句とは根本的に異なる意味連鎖を提示し、冒頭部において突出した要素となっている。

さて、ここでジャコメッティについての論考の中でも、ボンジュがジャコメッティの創るあの極端に細長い人物像を fantôme と形容していたことを思い起こそう。

1951年に執筆されたこの論考の中で、詩人がその彫像に見たのは、戦後の危機の時代を生きる人間の姿であった。「不条理や反乱のこの世界、価値が崩壊し、転換するこの世界では、個人は可能な限り小さくなり、凝縮する」(AC, p.157)のであり、ジャコメッティの彫像は「極端に痩せ細ったカオス」である人間を表象している(AC, p.158)、と詩人はとらえたのである。

したがって、作品「窓」とジャコメッティ論にあらわれた二つの fantôme は、どちらもが「極端に細い」「可能な限り薄くなっていく」という要素によって結びつけることができる。しかし、ジャコメッティの人物像についての「極

端に細い」「幽霊」という表現はごく自然だとしても、窓についての「壁が可能な限り薄くなっていくこと」「不動産の幽霊」という表現は、極めて独創的であると言えよう。この表現は作品を通してあらわれ、壁という語によって窓をあらわすことが、作品「窓」において重要な要素であると推測される。第二部では窓を直接示す“fenêtre”という語は一度もあらわれないが、「君」と呼びかけられるのは窓であり、それは「あらゆる住居の壁を中断する」(DE TOUTE HABITATION TU INTERROMPS LE MUR, P. p.45) のである。

さらに第三部では第一部の「壁が可能な限り薄くなっていく」という表現がそのまま繰り返される。

なぜ窓は壁という語によって表現されるのか。そうすることによって、窓に新しい<sup>カリテ</sup>資質を与えることができるのだろうか。壁と窓の関係を理解するためには、ポンジュの作品において壁がどのような役割を持つのかを考察する必要がある。以下は『断片集』収録の「トカゲ」(Le lézard, 1945-47) の冒頭の部分である。

Lorsque le mur de la préhistoire se lézarde, ce mur de fond de jardin (c'est le jardin des générations présentes, celui du père et du fils), -il en sort un petit animal formidablement dessiné, comme un dragon chinois, brusque mais inoffensif chacun le sait et ça le rend bien sympathique. (ŒC. p.745)

庭の奥に古い壁がある。その壁にひびが入り、そこから竜のような見事な輪郭を持った小さな動物 ―トカゲ― が突然這い出してくる。このように一見何気ない風景描写が続く詩句で変調する。

Par ce mur nous sommes donc bien mal enfermés. Si prisonniers que nous soyons, nous sommes encore à la merci de *l'extérieur*, qui nous jette, nous expédie sous la porte ce petit poignard. A la fois comme une menace et une mauvaise plaisanterie.

Ce petit poignard qui traverse notre esprit en se tortillant d'une façon assez baroque, dérisoirement. (ŒC. pp.745-746)

「この壁によって我々はその内側にうまい具合に閉じ込められてしまっている」のであり、「我々は囚われの身だ」というのだ。この引用が提示する閉鎖空間は、ポンジュを詩の創作へと向かわせた言語の閉塞状況を思い起こさせる。

「それにしても何世紀もの間、言葉、精神、それから、人間の現実がどれほど小さな回転木馬の中をぐるぐる回っているのかと思うと、いろんな見地からして耐えがたいことである。それはどんなものでもいい手当たり次第にそのあたりの事物に注目してみればすぐにわかることだ。」(EC, pp.201-202)「庭」とはこの引用中の「小さな回転木馬」に相当すると考えてよいだろう。つまり、壁によって我々が閉じ込められている庭とは、ポンジュの攻撃的である既存の言語という庭なのである。そして、その庭を仕切る壁とは、我々と対象との間に既成の言語操作、概念操作によって作られた障壁に他ならない。それは我々の前に立ち塞がり、対象そのものを見ることを阻んでいるのである。しかし、救いはある。なぜなら、庭の「外部から」(詩人はこの表現をイタリックによって強調している)、ドアの下をすり抜けて這って来るもの — トカゲ — がいるからである。トカゲとは「威嚇であると同時に悪い冗談であり、我々の精神を突き抜ける短刀」なのである。それは刺激的な動きによって不幸な安定状態にある「庭」(＝既存の言語)の秩序を壊し、閉塞状態を打ち破るのだ。

壁にひびが入り、そのひびからトカゲが入り込む — この壁とひび、そこから入り込むトカゲの関係は、そのまま、壁と窓、そこから入り込む光に置き換えることができる。すなわち、壁にひびを入れる — 窓を穿つ — と、そこから光が入り込む。光にはトカゲと同じ機能が与えられている。トカゲが私にとって「威嚇」であったのと同様に、「外部からの光は私を打ち倒し、破壊する」(LA CLARTÉ DU DEHORS M'ASSOMME ET ME DÉTRUIT)のである(P. p.45)。光は対象を新しい照明で照らすことによって、それまでの見方を破壊し、対象の新しい側面を提示するのである。

したがって、光を塞ぐ壁が「可能な限り薄くなっていくこと」、壁の“fantôme”化である窓とは、光が入りこむために不可欠な“faille”(切れ目・裂け目・欠落・

欠陥・論理の飛躍あるいは不整合) “manque”なのである。それは、光を遮り、閉鎖状態を生み出す壁が、「可能な限り薄くなっていった」果ての究極の姿なのである。

こういった窓の存在様態が、詩人の他の作品と同様、エクリチュールについての比喩であることは言うまでもないだろう。事物はその存在様態によって、詩人に詩学を与えるのだ。では、それはいかなる詩学なのか。

“faillie”あるいは“manque”である窓は壁に対して大きな割合を占めすぎると建物は崩れてしまう。それは「壁に対して半分以下だけ許された欠陥」である。テキストにおける窓も同様である。窓が多すぎるとそれは作品として成立しないのだが、「その欠陥とは我々にとってやはりどうしても必要不可欠なもの」である。というのも、テキストに窓が存在することによって、読者はそのページを開くたびに（新しい光を入れることによって）新しい意味を生成することができるからである。窓のあるテキストとはマラルメの「開かれた本」(livres ouverts) へとつながる意味生成の場としてのテキストなのである。

しかし、それだけではない。窓の詩学はさらに展開される。以下の引用を見よう。「パラフレーズ」では第一部で「窓」を修飾してきた表現（「おお、空に向かって立つエブロン姿の召使よ」「壁が可能な限り薄くなっていくこと」）が繰り返されるが、それを受けるのは「窓」という語ではない。代わりにその修飾を受けるのは「一つの語の欠如だけ」(le manque seul d'un mot)である。

Le manque seul d'un mot, rendant plus explicite l'atténuation au possible des murs, fasse de votre corps une texte translucide, ô préposées aux cieus avec vos tabliers. (P. p.46)

この部分で欠如している「一つの語」とは窓という語ではない。壁が可能な限り薄くなっていくことをもっと明白に示す一つの語そのものが「ない」というのである。すなわち、ここで問題となっているのは、対象とそれを指し示す語との根源的な乖離なのだ。対象の多様性、可変性に比べて、それを示すため

の道具である語は、貧弱で、硬直し、あまりに決定的である。対象を語で名指した瞬間に対象そのものは消えてしまう。対象を名付けることで、我々是对象を見ることをやめてしまうからだ。そして、我々はこういった乖離に気づかないまま、あるいは、それを埋められないまま、この偶然的で硬直した結びつきを安易に受け入れている。しかし、ポンジュにとってはこのような対象と語の乖離こそが、創作の最大の動機であったことは言うまでもない。「壁が可能な限り薄くなっていくことをもっと明白に示す一つの言葉がないことが、あなたの肉体を一つの半透明なテキストにするのだ。」(P. p.46) — 詩人の創作はこの乖離を埋めるための作業だと言っても過言ではないだろう。

語とは我々がそこから対象をのぞき見る窓である。しかし、窓であるはずの語は壁のように対象の前に立ち塞がって、我々が対象を見ることを妨げている。しかし、「窓」(fenêtre) という語によってひとまず名指されるその対象の存在様態は、それを示す語(「窓」(fenêtre))のように対象の前に壁を作ることはない。それは我々の前にまるで存在していないように存在するのだ。「壁が可能な限り薄くなっていくこと」や“fantôme”であるその対象は、壁のように視界を遮ることなく、向こう側にある対象を透かして見せる。この存在様態も、窓(と呼ばれる事物)の詩学と呼べるものであろう。詩人は作品の最終部で次のように述べる。「だからガラス窓が与えてくれた輝かしいチャンスを生かすでしょう。それは、対象を定義することよりも、私たちの目に見える映像や、観念をあらためて作り直すことに長けているのだから」(P. p.46)。

したがって、窓は「壁が可能な限り薄くなっていく」＝「極端に細い存在」という意味においてだけではなく、存在しているのに、存在していないような存在(feint-être)であることによって“fantôme”なのである。そして、作品「窓」ではこのような対象の存在様態が再現されている。すなわち、作品の中で対象である窓がまるで“fantôme”のように可能な限り薄くなり、最終的には消滅していく過程が示されるのである。次にこの点について考察しよう。



## 2. fantôme = feint-être

### 1) 対象の消滅

第一部「主題の前の変奏」では、窓という語は第一節（第七連）に一度あらわれるが、第三節に至ると以下の引用が示すような「私」（je）と「君」（tu）によるエロチックな描写へと展開していくため、もはや我々には対象が何であったかさ定かでなくなり、窓という語は記憶の底に沈んでしまう。

Lorsque d'un tour de main  
je délie ta poignée  
Ému intrigué  
lorsque de toi je m'approche,

Je t'ouvre en reculant le torse  
comme lorsqu'une femme  
veut m'embrasser,

Puis tandis que ton corps  
m'embrasse et me retient,  
Que tu rabats sur moi  
tout un enclos de voiles et de vitres,  
tu me caresses, tu me décoiffes;

Le corps posé sur ton appui  
mon esprit arrive au dehors.

(P. pp.43-44)

続く第二部「詩」では窓という語は一度もあらわれない。前半で窓を「君」と呼びかけ「君は壁を中断する」という描写があるが（P. p.45）、後半に至っては、「私」が作用を受けるのは、窓から差し込む「外の光」（LA CLARTÉ DU DEHORS）であり、窓という存在は完全に消えてしまうのである。窓の存在を無視して差し込む光が主語にとってかわり「私を打ち倒し、破壊する」（P. p.45）のである。

さらに、第三部「パラフレーズと詩」の前半部「パラフレーズ」でも、第二部から引き続き窓という語はあらわれない。その存在は、以下の引用が示すよう

に、三人称複数形の「elles」「les」、あるいは、女性複数形を示す過去分詞の語尾変化によってほめかされるだけであり、描かれる対象はますます輪郭を失っていく。

### PARAPHRASE ET POÉSIE

Carrément avouées au ciel sur les façades de nos bâtisses, nous pouvons les voiler de l'intérieur, ces fautes moins qu'à demi pardonnées dans la continuité des parois; elles n'en sont pas moins pour nous une nécessité inéluctable, et l'affiche au grand jour de nos faiblesses pour lui. (P. p.46)

そして、後半部「詩」の最終連に至っては、対象＝窓は「y」によって暗示されるだけであり、文字通り消滅していくのである。

Puis nous aidant à respirer  
Nous conjure l'air pénétré  
De ne plus tant y regarder  
Par grâce à la fin entr'ouverte.  
(P. p.46)

### 2) 「私」(sujet) の消滅

さて、以上のように対象 (objet) が消滅していく過程を見てきたが、作品「窓」においては、「私」(sujet) についても重要な変化が見られる。作品の第一部では、「私」(je) であらわされるが、第三部で「我々」(nous) へと変化するのである。この変化は何を示すのであろうか。ここでも、われわれはジャコメッティ論を参照することによってそれを理解することができる。というのも、この「私」から「我々」への変化がジャコメッティ論の中でも重要な論点であったからである。

ポンジュはジャコメッティの彫像について書こうとした動機を次のように述べる。

Pourquoi suis-je tenté d'en parler subjectivement? Parce qu'il est de notre génération, etc. Non. Pour une raison plus profonde. Parce que, L'Homme quelconque que je suis: Voilà ce que Giacometti a l'aplomb de nous proposer en sculpture.

Il est le sculpteur du pronom personnel (de la première personne du singulier).  
(AC. p.187)

詩人はジャコメッティの彫像が「誰でもいい、任意の（quelconque）存在としての私」を表象しているのとらえた。「誰でもいい、任意の（quelconque）存在としての私」とは他人との差異を強調するような唯一存在としての私ではない。それは、もはや個性や人格を持たない単なる一人称単数の「私」であるのだ。しかし、たとえ個性や人格を全て削ぎ取られても、この「私」は我々の言語から消えることはない。「薄くぼやけた実体のないその存在はいつも誰かの代名詞として文章の冒頭にあらわれ続ける」のである。すなわち、そのアルファベットの「J」に似た人物像とは、「私」（je）の“fantôme”なのである。

C'est ce JE que vous avez réussi à faire tenir debout sur son jambage, sur son pied monstrueux, cher Arberto.

Cette apparition mince et floue, qui figure en tête de la plupart de nos phrases.  
Ce fantôme impérieux.

Merci!

Car grâce à vous, nous le tenons, ce pourceau de l'intelligence, l'homme, ce spectre, ce fil! notre dernier dieu.

Même sous le nom de PERSONNE, il ne pourra plus nous crever les yeux.

Il ne s'agit que de prendre garde, et de surveiller son agonie. (AC. p.98)

そして、この論考の最終部で詩人は以下のように結論づける。

L'homme indéfini que je suis, l'on voit enfin ce que c'est.

Moins qu'un ludion, moins qu'une grenouille de baromètre.

Cette entité mince et floue qui figure en tête de la plupart de nos phrases,  
ce je que tous, tant que nous sommes, sommes; (AC. p.188)

この実体のない“Je - fantôme”が示すのは「万人としての私、我々としての私」なのである。すなわち、「私」は「我々」へと拡散することによって、消滅していくのである。

しかし、このような「私」の拡散・消滅が詩人の新しい詩学にとって重要な要素であったことはジャコメッティ論の考察の中でも取り上げたとおりである。すなわち、この“fantôme”化した「私」とは、1940年代以降の作品における書

く主体（sujet qui écrit）のありようなのである。さらに考察をすすめよう。

ジャコメッティの彫像が表象するのは、既存の価値が崩壊していく世界の中で、不安や不条理感によって極端に細くなっていく人間の姿だ — 詩人はこう述べた後で、以下の引用のように、詩人自身の創作について語り始める。

Il s'agit d'un égarement (peut-être) passager: d'une phase (épique) de mon œuvre.

Me placer au niveau de la mort de Dieu, et de l'amincissement, extrême amaigrissement de l'individu (homme); de la destruction (et refonte) des valeurs.

Dire le pourquoi de la Rage de l'Expression et des Sapates et des Momons (Poèmes rhétoriques) dans le processus logique de mon œuvre.

Que cela fait partie de ma méthodologie et de mon expérimentation (reprendre aussi à partir du Prologue aux Questions aux Rhétoriques).

Voilà le nœud de la question, l'épisode central de la Tragédie (cette momerie nocturne). (AC. p.159)

引用文中の「一時的な気の迷い：私の創作の（叙事詩的な）一つの段階」とは『やむにやまれぬ表現の欲求』『サパート』『モモン』に共通の創作形式、つまり「詩的日記」の形式への変換のことを指す。「詩的日記」という名称が端的に示すように、この形式の作品は対象について日々取られたスケッチ集のような観を呈している。作品では、ある期間（数週間、あるいは数年間）になされた対象についての描写の過程が日記形式で示される。詩人は、日、時間、場所を変えることによってあらわれる、対象の新しい側面を書き取るのである。この過程が可能にすること、それはさまざまな視点で対象をとらえることである。それによって「私」という固定的な見方が退けられ、「私」は匿名性へと拡散されていく。その結果、「私」の視点は「我々」のそれという、一点に定まらない、浮遊する視点へと還元され、「私」は“fantôme”になっていくのである。

この「私」の“fantôme”化が、作品における「書く主体」（sujet qui écrit）の消滅を指すことは言うまでもないだろう。そして、それはボンジュが「詩人」という資格を拒否し、「記述者」（scripteur）という立場を取ったことに結びつく。「記述すること以外の生存の全て、活動の全てを拒否しようとする態度を選び取ったもの」（EPS. pp.12-13）を示す「記述者」という立場は、直ちに、マラル

メの「純粹著作は詩人の語りながらの消失を必然の結果としてもたらす」という表現を想起させるし、ロートレアモンの「詩は万人によって作られなければならない」、さらには、ランボーの「私とは一個の他者である」という命題まで、その源を辿ることができるだろう。

したがって、作品「窓」における「私」から「我々」への変化は、つまるところ、ジャコメッティ論の中で展開された「私」から「我々」への拡散、消滅の過程が、実際に詩作品で展開されたものだにとらえることができる。

さらに、このような「私」の存在様態は、もうひとつの“fantôme”、すなわち「可能な限り壁が薄くなっていくこと」— 窓 — と等価である。この「私」とはテキストの中に確かに存在し、テキストを書く主体であるのに、主観という厚い壁によって対象への視界を遮ることはない。視点の複数化が主観を拡散、後退させるからだ。他方、窓とは言えば、そこに確かに存在するのに、それは壁のように対象への視界を遮るのではなく、向こうの対象を透かして見せるのだ。すなわち、これら「可能な限り薄くなっていく」二つの存在はともに実体を持たない“feint-être”であり、これら二つの“fantôme”は、ともに対象をさまざまに照らし出す照明器具（しかも、「私」も窓もともに「不完全な照明器具」ではあるが）なのである。「私」とは一つの窓であるのだ。

おわりに

以上のように、詩人の画家論と詩作品「窓」に橋をかけるべく、両方に使われる“fantôme”という語を中心に考察をすすめてきたが、この考察から、極端に細く“feint-être”である存在 — “fantôme” — が、創作形式の移行期における詩人にとって非常に重要な要素となっていたことが明らかになった。この二つの“fantôme”が提示するのは、作品において対象（objet）と「私」（sujet）が同時に消滅していく過程であり、それが「物あそび」（objeu）と呼ばれる新しい詩学を生み出すのである。

注：

本稿で引用するポンジュの著作は以下の版に拠っている。引用文の末尾に略号とそのページ数を示した。また、引用文中の下線は全て筆者による。

AC: *L'Atelier contemporain*, Paris: Gallimard, 1977.

EPS: *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris: Gallimard/Éd. du Seuil, 1970.

CEC: *Œuvres complètes*, tome I, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.

P: *Le Grand Recueil, "Pièces"*, Paris: Gallimard, 1961.

- (1) 「フランシス・ポンジュと現代芸術－アルベルト・ジャコメッティについての論考をめぐって－」人文論究第51巻第2号、関西学院大学、2001、pp.77-90。ポンジュのジャコメッティ論は「小彫像についての省察－アルベルト・ジャコメッティ人物像と絵画」(*Réflexions sur les statuettes - figures et peintures d'Alberto Giacometti*)「JOCA SERIA－アルベルト・ジャコメッティの彫刻についてのノート」(*JOCA SERIA- Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti*)があり、どちらも1951年に書かれたものである。前者はカイエ・ダール誌2月号に載せられた比較的短い論文であり、後者は7月30日から9月4日までのおよそ一ヶ月間で書かれたもので、ポンジュの画家論の中では数少ない「開かれたテキスト」の形式の作品である。
- (2) ポンジュはジャン・ポーランとの書簡の中で、第二部「詩」だけを単独でNRFに発表する準備をしていたが、結局、この原稿は出版社によって掲載拒否された。voir *Correspondance 1923-1968* [avec Jean PAULHAN], tome I, pp.111-112, Paris: Gallimard, 2 vol., 1986.
- (3) 『物の味方』には主に1920年代に執筆された作品が収められているが、これらの作品は「閉じられた形式」「爆弾形式」の作品と呼ばれている。ポンジュはこれらを、ひとたび読まれると爆弾のように威力を発揮する作品に緻密に構成していた。しかし、1940年代に入ると、詩人の作風は一転する。すなわち、ここで述べているような下書きのまま作品を提示する「詩的日記」という形式へと以降するのである。しかし、作品「窓」を完成させた1950年代には再び「閉じられた形式」への回帰が見られる。この回帰については詩人自身がフィリップ・ソレルスとの対談の中で言及している。voir *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, pp.88-89. Paris: Gallimard/Éd. du Seuil, 1970.
- (4) voir *Poésies*, dans *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, tome I, p.9-10, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998.

(博士課程後期課程)